

## PROTEO. LA FUENTE DE LOS ENGAÑOS.

Una lectura de la primera parte de la *Crisi* I, VII del *Criticón*

Hans Felten

Como es bien sabido, no existe, precisamente, carencia de investigaciones sobre la obra de Gracián. Pero llama la atención que el interés de los gracianistas se dirija, sobre todo, a *Agudeza y arte de ingenio*. También el *Criticón* que con su modo alegórico de presentación dificulta el acceso a los lectores modernos, lo que ya constituye un tópico de la crítica sobre Gracián, ha vuelto a encontrar un nuevo interés. Todavía en 1976, Theodore L. Kassier podía afirmar que, con excepción del trabajo de Gerhart Schröder, *Baltasar Gracián's 'Criticón': Eine Untersuchung zur Beziehung zwischen Manierismus und Moralistik* (München 1966), no existía ningún estudio amplio ("book-length study") sobre nuestro autor.<sup>1</sup> Entretanto Gracián ha vuelto a ser descubierto y Benito Pelegrín, que gracias a sus numerosas publicaciones sobre Gracián, no sin razón se considera como uno de los heraldos de este redescubrimiento, puede decir lleno de orgullo: "Le retour de Gracián était inévitable".<sup>2</sup> Naturalmente, el que el actual interés por Gracián esté relacionado con la discusión sobre la posmodernidad, y con ella, implícitamente, con la nueva discusión sobre el manierismo, es algo obvio.

Lo que nos interesa aquí, no es la posible caracterización de Gracián como posmodernista y tampoco la discusión de las tesis de Pelegrín. Sobre ellas Ulrich Schulz-Buschhaus y, sobre todo, Manfred Hinz han llevado a cabo las necesarias anotaciones críticas.<sup>3</sup> Tampoco nos interesa la reapertura de la discusión sobre *ingenium* y *iudicium* y la

1 *The truth disguised. Allegorical structure and technique in Gracián's "Criticón"*, London 1976, p. 1.

2 "La rhétorique élargie au plaisir", en Baltasar Gracián, *Art et figures de l'esprit*, traduction, introduction et notes de Benito Pelegrín, Paris 1983, p. 9.

3 Véase U. Schulz-Buschhaus, "Pelegrín, Le fil perdu du *Criticón* de Baltasar Gracián: objectif Port-Royal. Allégorie et composition "conceptiste". Aix-en-Provence [...] 1984" (reseña), en *RF*, 97 (1985): 493-494; M. Hinz, "Zur Kritik einiger neuerer Publikationen über Baltasar Gracián", en *RZLG*, 11 (1987): 245-264.

supremacía del uno sobre el otro, discusión que, a fin de cuentas, parece no aportar demasiados resultados. También sobre este punto Manfred Hinz, en su ya mencionado artículo, ha dicho lo necesario. Lo que pretendemos mostrar con el intento de análisis de dos famosos pasajes de la *Crisi* I, VII: el encuentro con Proteo y la descripción de la Fuente de los Engaños es, cómo en estos dos pasajes aparece toda una serie de las particularidades que componen el mundo literario de Gracián. Claro está, que estos dos pasajes de la *Crisi* I, VII e incluso podríamos decir toda ella – aquí es donde Andrenio es introducido en el mundo del engaño – forman parte de lo esencial de la novela de Gracián.

Al comienzo de la *Crisi* I, VII, la Malicia al dirimir una contienda entre los vicios sobre su puesto en la jerarquía de los males alaba a su hija primogénita la Mentira, llamándola progenitora del Engaño, con lo que se nos presenta el argumento central de esta *Crisi*: la seducción del hombre por la Mentira y el Engaño y por los vicios a ellos subordinados. Critilo y Andrenio – así comienza la parte narrativa de la *Crisi* – topan con una artificiosa carroza, tirada por dos serpientes, de la que es cochero una vulpeja. "Preguntó Critilo si era carroza de Venecia, pero disimuló el cochero, haciendo del desentendido. Venía dentro un monstruo: digo, muchos en uno, porque ya era blanco, ya negro; ya mozo, ya viejo; ya pequeño, ya grande; ya hombre, ya mujer; ya persona y ya fiera: tanto, que dijo Critilo si sería éste el celebrado Proteo". Proteo invita a los dos viajeros al palacio de su dueño y cuando le preguntan quién era el tal señor, responde: "Es – dijo – un gran príncipe que, si bien su señoría se extiende por toda la redondez de la tierra, pero aquí al principio del mundo, en esta primera entrada de la vida, tiene su metrópoli. Es un gran rey y con toda propiedad monarca, pues tiene vasallos reyes: que son bien pocos los que no le rinden parias. Su reino es muy florido, donde, a más de que se premian las armas y se estiman las letras, quien quisiere entender de raíz la política, el modo, el artificio, curse esta corte; aquí le enseñarán el tajo para medrar y valer en el mundo, el arte de ganar voluntades y tener amigos: sobre todo el hacer parecer las cosas, que es el arte de las artes."

Los elementos constitutivos del texto, dejando de lado los animales, las serpientes y la vulpeja, cuyo valor como símbolos del engaño-as-tucia es patente, serían pues: la carroza de Venecia que con su lujo evoca la ostentación, para todo el mundo necesaria, como el pavo real

dice en El hombre de ostentación de *El Discreto*: "¿Qué aprovecha ser una cosa relevante en sí, si no lo parece?"<sup>4</sup> A la vez, y por el atributo de Venecia reúne en sí "la cautela, el disimulo y la doblez [...] que eran en aquel tiempo proverbiales de Venecia", como dice Romera-Navarro en su edición del *Criticón* en una de las notas a este pasaje.<sup>5</sup> La ostentación como actitud con la que el individuo efectúa su puesta en escena y la utilización táctica de la cautela, con la que se persigue un objetivo, toman cuerpo en la carroza de Venecia.

En el personaje de Proteo aparecen reunidos otros dos de los temas recurrentes del mundo literario de Gracián: lo que se enseña en la ciudad y en la corte del señor de Proteo es el hacer parecer y el príncipe mismo es el Engaño, "aquel príncipe universal de todos, no sólo de hombres, pero de las aves, de los peces y de las fieras; éste es, finalmente, el tan famoso, el tan sonado, el tan común Engaño" (*Crisi* I, VIII, p. 128). Proteo, el ministro de este príncipe, es una alegoría del engaño, y al mismo tiempo "mudando a cada palabra su semblante", capacidad esencial en él, es la alegoría de la acomodación. Esta última función de Proteo aparece más claramente todavía en el pasaje de la fuente de los Engaños cuando Andrenio, el nuevo converso de Proteo, afirma: "¡Ea! que más vale ser necio con todos que cuerdo a solas". Los temas recurrentes en la escena de la que estamos tratando son pues: el engaño como tal, el hacer parecer como engaño, la cautela y la disimulación, como tácticas habilidosas, y además, la acomodación. Todos estos elementos son los constitutivos de la moralística de Gracián tal y como la ha definido Hugo Friedrich<sup>6</sup>: Gracián es un moralista observador y analista del ser humano que, basándose en la malicia y milicia humanas, aconseja una moral y una táctica que dirijan la vida de los hombres a la consecución del éxito en sus relaciones sociales.

Más interesante que la interpretación moralística convencional de Gracián que, bien es cierto, no anda equivocada, nos parece la dirección poetológica y la interpretación ideológica que de ella se deriva. Para ello, comenzamos también con la figura de Proteo.

4 *El Héroe. El Discreto*, Madrid 1958, p. 92.

5 Véase *El Criticón*, edición crítica y comentada por M. Romera-Navarro, Tomo primero, Philadelphia 1938.

6 Véase "Gracián, *El Criticón*", en *Romanische Literaturen. Aufsätze* 2 – Spanien und Italien, Frankfurt 1972, pp. 162-180, especialmente pp. 168-171.

Proteo no es solamente la alegoría del engaño y de la acomodación, como la interpretación moralística convencional lo entiende, sino que, como es bien sabido, en la época del Barroco era, como también la diosa Circe, la alegoría y el tópico de la magia poética y de la transformación.<sup>7</sup> Y cuando Proteo dirige a Critilo y Andrenio hacia "la gran fuente de la gran sed" a la que Critilo un poco más tarde identificará como "la fuente de los Engaños" se puede esperar que la transformación, es decir el engaño, no se refiera sólo al hecho, sino también al idioma en que éste se nos cuenta. La fuente es "famosa por su artificio" lo que, al menos a primera vista, significa engaño, pues quien tome agua de esta fuente caerá bajo el dominio del Engaño; pero artificio también, en el sentido del arte y de la habilidad artística, arte y habilidad que son también, a fin de cuentas, engaño, ya que lo que se nos presenta no es una fuente, ni magnífica y artísticamente construida, ni "famosa por su artificio", como se podía esperar del contexto, sino que, al revés, es una fuente desprovista de artificio: "los caños [...] no eran de oro, sino de hierro" y los adornos tampoco eran grifos, ni leones, como era de esperar, sino serpientes y canes. En la fuente tampoco "había estanque donde el agua rebalsase".

No sólo en la fuente sino también en su descripción faltan el artificio y el adorno idiomáticos que podríamos esperar en un texto de este tipo. Faltan, entre otras cosas, las enumeraciones y las acentuaciones climáticas tan típicas en Gracián. En una palabra, echamos de menos en el idioma la "Üppigkeit, die man geradezu luxurierend nennen kann", como Schulz-Buschhaus, hace poco tiempo, ha denominado el estilo manierista de Gracián.<sup>8</sup> Todo aparece pues, al revés de como se hubiera podido esperar.

La fuente que Gracián nos presenta, nos parece todavía más importante para el significado ideológico y estilístico del texto, que el "artificio" con sus ambiguas connotaciones de habilidad manierista y engaño. La fuente en su significado convencional es una imagen bíblica tradicional de la divinidad que, posteriormente, se ha habitualizado en los textos teológicos. Por ejemplo, se puede leer en *Jeremías* II,12: "Me dereliquerunt fontem aquae vivae" y en el *Salmo*

7 Véase por ejemplo: A. Buck, *Forschungen zur romanischen Barockliteratur*, Darmstadt 1980.

8 "Baltasar Gracián, *El Criticón*", p. 139, en V. Roloff/H. Wentzlaff-Eggebert (eds.), *Der spanische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Düsseldorf 1986, pp. 126-144.

XXXV, 10: "Apud te est fons vitae". San Buenaventura confirma expresamente esta tradición cuando escribe: "[...] nomen fontis competit Deo patris" y cita como referencia el *Salmo* XLI, 2 ss: "Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te Deus [...]".<sup>9</sup> La metáfora teológica de Dios no se queda sólo prendida en las generalidades, sino que también puede llegar, mediante ampliaciones conceptuales, a expresar otros detalles sobre la esencia divina. Por ejemplo Santo Tomás de Aquino en su *Summa Teológica* nos habla de Dios como "fons totius bonitatis" (I, 2, 5, 4) o también como "fons et principium totius esse et veritatis" (I, 12, 8 ad 4). Pero con la metáfora de la fuente se evocan como concepciones platónico-cristianas no sólo los conceptos teológicos de Dios como principio de la verdad y de la bondad y, finalmente, de todo el ser. También el tema de la redención por la gracia, el tema fundamental del Cristianismo, puede ser evocado con una metáfora de la fuente. San Buenaventura, por ejemplo, presenta a Jesucristo y su función como "uberrimus quoque fons gratiarum omnium".<sup>10</sup> La metáfora de la fuente asocia también la idea de Jesucristo como fuente de la gracia. Naturalmente estaría totalmente fuera de lugar el que aquí nos preguntáramos, a la manera positivista, si el jesuita Gracián conocía los escritos del dominico Tomás de Aquino o del franciscano Buenaventura. Dejando de lado el que los textos teológicos mencionados no son otra cosa que tópicos teológicos y que, por lo tanto, nos eximen de cualquier investigación positivista, nosotros tenemos que entenderlos en nuestro contexto como señales intertextuales que nos dirigen a otros textos. Sólo en este contexto aparecen de modo manifiesto las particularidades ideológicas de la fuente de Gracián. El contenido religioso y teológico tradicional de la metáfora de la fuente no puede ser lo suficientemente valorado, como resulta de los textos teológicos anteriormente citados. Cuando Gracián connota esta metáfora, tradicionalmente reservada para la divinidad, con el Engaño, "el príncipe universal de todos", el hijo de la Mentira, que a su vez es presentada como "autora de toda maldad, fuente de todo vicio, madre del pecado", entonces vuelve al revés el contenido religioso y teológico tradicional de la metáfora. La fons Dei se convierte en la fuente del Engaño, la *fons et principium veritatis* en "autora

9 Bonaventura, *Opera omnia*, edición Quaracchi, vol. 9, p. 696.

10 Loc.cit., vol. 8, p. 85.

de toda maldad" y en la Mentira y la fons totius bonitatis en "la fuente de todo vicio". En una palabra el *Summum Bonum* se vuelve en su contrario, el *Summum Malum*. O expresado de otro modo, cuando Gracián vuelve del revés las connotaciones tradicionales de la metáfora de la fuente, nos está presentando junto con su mundo al revés, implícitamente, también una teología al revés. Esta teología al revés se ordena a su vez, en la idea del desorden universal, "del desorden capital", que utilizando la terminología escolástica, es resultado de la perversión del amor intellectualis, del que el ser humano puede disponer libremente según su libre albedrío. Gracián, en este contexto, nos dice en la *Crisi* I, VI (p. 92) que el ser humano como "persona de razón" hace a ésta "esclava del apetito bestial. Deste principio se originan todas las demás monstruosidades, todo va al revés en consecuencia de aquel desorden capital".

Complementaria a la metáfora de la fuente es la de la sed. También el grupo de metáforas a la que ésta pertenece tiene un origen bíblico y teológico. Baste citar la muy conocida escena de la fuente entre Jesucristo y la Samaritana y sobre todo la comparación que hace Cristo entre el agua de la fuente, que siempre deja sediento y el agua que él mismo da y que sacia toda sed: "Omnis qui bibit ex aqua hac, sitiet iterum; qui autem biberit ex aqua quam ego dabo ei, non sitiet in aeternum; sed aqua quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam" (*San Juan* 4, 13-14).

Si entendemos este agua de Cristo que sacia toda sed como en el *Ecclesiasticus* (15, 3) donde se habla de "aqua sapientiae salutaris" y si entendemos también la sed que despierta el agua de Cristo, a su vez, como apetito natural de saber y sabiduría, lo que Aristóteles y sus comentadores han subrayado siempre, entonces aparece otra puesta del revés del orden universal. La "gran fuente de la gran sed" nos presenta del revés no sólo el apetito natural de lo divino en general, sino también el apetito natural de saber. La afirmación de Aristóteles al comienzo de la *Metafísica* que Dante Alighieri también hizo propia al comienzo de su *Convivio* "tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere", no sólo ha perdido su validez sino que se ha convertido en su contrario, pues los seres humanos buscan el ser engañados. La fuente de los Engaños nos muestra pues, al mismo tiempo, una teología y una metafísica del revés.

Esta escena de la fuente nos presenta, sin agotar todos sus otros posibles significados, también una vuelta del revés de la liturgia de la

misa, en particular del importante momento del reparto de la comunión a los fieles. En "cálices de oro", no el ministro de Dios sino una "tabernera de Babilonia" – la connotación con la gran ramera de Babilonia, del *Apocalipsis* es más que evidente "ministraba" el agua a los sedientos. Lo que en la fuente de los Engaños se celebra, según la construcción poetológica e ideológica del texto, no es, a fin de cuentas y formulado como 'concepto', otra cosa que una misa negra.

Versión española: Agustín Valcárcel